Nr. 13. Dnia 1-go lipca 1927 r. **RoK II.**

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ
Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.
Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca
Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	.. 1.00 zł.
kwartalnie...........................	.. 3.00 „
półrocznie............................	..6 00.
rocznie...............................	..12.00.
Cena pojedynczego egz.	**..70 gr.**
Konto P. K. 0. Poznań	**Nr. 208 081**

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zyginuntowska 7II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

W rocznicę

Dnia 15 lipca 1926 r. wyszedł pierwszy numer naszego „Muzyka Wojskowego". W nagłówku czasopisma określony został dokładnie i wyraźnie cel jego istnienia: „Czasopismo poświęcone kulturze muzycznej w Armji Polskiej".

We wstępnym artykule pierwszego numeru „Muzyka Wojskowego" określiliśmy ten cel bliżej, wskazując zarazem drogi, ktoremi do niego dążyć będziemy.

Po roku istnienia stwierdzić musimy, że do celu naszego zbliżyliśmy sie wydatnie, że wielka cześć naszych zamierzeń została zrealizowana, musimy jednak stwierdzić i to, że jeszcze wielkie pole pracy leży przed nami.

Prace naszą ułatwiły nam w bardzo wielkiej mierze przedewszystkiem Władze wojskowe. Już dnia 4 sierpnia 1926 r. M. S. Wojsk. Dep. 1. pismem l. dz. 25547/org. mob. wyraziło redaktorowi „Muzyka Wojskowego" uznanie za podjecie inicjatywy w kierunku wydawania tak potrzebnego naszym orkiestrom wojskowym czasopisma, przyrzekając zarazem udzielenie jak najdalej idącego poparcia.

Z poparcia tego korzystaliśmy i korzystamy w całej pełni — dlatego niech nam wolno bedzie w pierwszą rocznice istnienia „Muzyka Wojskowego" zwrócić sie nietylko imieniem własnem, lecz także imieniem wielkiej rodziny „Muzyka Wojskowego" ze słowami szczerej podzięki za doznaną opieke do ***J. IV. Pana Ministra Spraw Wojskowych, Pierwszego Marszalka Polski Józefa Piłsudskiego,*** *również ze serca płynące dzięki niech raczy przyjąć* ***J. W. Pan Pułkownik Szt. Gen. Zamorski, szef Departamentu Piechoty.***

Dalszym dowodem troski i opieki nad naszern czasopismem jest pismo M. S. Wojsk. Dep. I. z dnia 11 maja 1927 r. I. dz. 13209/Piech. Muz., iv którem Władze wojskowe wyrażają szczególne życzenie swoje, aby byt „Muzyka Wojskowego" przez jak najliczniejsze prenumerowanie zapewniony został na zawsze.

Niemniej serdeczne dzięki składamy ***J. IV. Panu Kapitanowi 'Bogusławowi Sidorowiczowi, referentowi muzycznemu M. S. Wojsk,*** *za wylanie szczery, przyjacielski stosunek do „Muzyka Wojskowego", za współprace, rady i wskazówki, za jego pełną poświecenia i samozaparcia sie prace dla dobra naszych orkiestr wojskowych.*

W rocznice swego istnienia „Muzyk Wojskowy" poczuwa sie dalej do obowiązku złożyć szczere wyrazy podziękowania za wydajną współprace wszystkim J. IV. ***Panom Profesorom Uniwersytetów, Konserwatorjów, Szkół średnich, Kapelmistrzom i Redaktorom*** *pokrewnych czasopism, którzy bądźto jako współpracownicy przez umieszczanie cennych swych prac, bądźto przez życz•*

liwy przyjacielski stosunek, pełen wyrozumienia dla nieuniknionych wad i niedomagali, jakoteż przez słowa uznania i zachęty dla dobrych stron czasopisma, przyczynili sie wydatnie do jego podtrzymania i rozpowszechnienia po całej Polsce.

Do licznych rzesz muzyków wojskowych zwracamy sie dziś z gorącym serdecznym apelem: Niech nie bedzie ta pierwsza rocznica istnienia ostatnią! Niech takich rocznic świeci „Muzyk Wojskowy“ wiele!

Zależy to wyłącznie i jedynie od Was samych, Muzycy Wojskowi!

To zdanie wypowiedzieliśmy też we wstępnym artykule, rozpoczynając wydawnictwo „Muzyka Wojskowego[11].

Że czasopismo nasze — nasz „Muzyk Wojskowy“ spełnia swoje zadanie — przyznali to nam najwybitniejsi profesorowie i muzycy polscy.

Przyznajcie to samo nam i Wy, dla których cały trud został podjęty — niech nie znajdzie sie ani jeden orkiestrant wojskowy, któryby nie był stałym prenumeratorem „Muzyka Wojskowego“ — pamiętajcie, że w Waszych rekach jego los — byt lub niebyt — darzcie „Muzyka Wojskowego“ tem samem zaufaniem i umiłowaniem jak dotychczas, czego mile dowody posiadamy — pracujcie wraz z nami dla dobra własnego, wldsnych rodzin i całej naszej ukochanej Ojczyzny!

Cześć Muzyce!

Redakcja „Muzyka Wojskowego“.

HENRYKA FLATTÓWNA.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

(Ciąg dalszy.)

Bawił tam właśnie z koncertami J. F. Ma z as '(1782-H849), uczeń konserwatorium paryskiego, nadworny skrzypek króla francuskiego, dzisiaj jeszcze znany jako kompozytor doskonałych „Etudes[11] i szkoły na skrzypce, zawierającej osobną rozprawę o flageoletach. Gra jego odznaczała się miękkością tonu.

Za sprawą J. M. S c h o 11 h y' e g o, autora pierwszej większej pracy o Paganinhm, miał Lipiński grać wspólnie z Mazas'em. Termin turnieju wyznaczono na dzień 9 lipca.

Pierwszy koncert Mazas'a, 23 czerwca, spotkał się z ogólnem uznaniem, gdy natomiast wystąpił z drugim koncertem po Lipińskim, stracił dużo przez porównanie z naszym mistrzem; krytyk bowiem pisze między innemi uwagami: „p. Mazas, który ma wiele momentów pięknych w grze swej i umie zajmować słuchaczy, nie powinienby szukać okrasy w takiem piszczałkowaniu (flażolety) skrzypcowem, które również ujmuje powadze tego instrumentu jak odegrana na (podwyższonej podobno o 3 tony) strunie G warjacji na temat Rossiniego „Di tanti palpiti". Zdarzają się miejsca w różnych kompozycjach, gdzie przelotny flażolet dobry sprawia skutek np. w wąrjacjach Lipińskiego[1]*.

Nic dziwnego, że po takiej recenzji Mązas III swój koncert odwołał i pieniądze za sprzedane bilety zwrócił.

Przed oficjalnym koncertem grał Lipiński na wieczorze w domu Namiestnika ks. Ant. Radziwiłła i tam to wcześniej „przedstawił się wybranej liczbie znawców, sprawiając czarodziejski skutek na ich umysłach[11]. Wieczór cały poświęcono, oczywiście, muzyce kameralnej; książę ' bowiem sam wybitny kompozytor, doskonały wiolonczelista, wielbiciel klasyków, korzystał z każdej sposobności, by z dobrymi wirtuozami grać kompozycje kameralne. Wykonano więc kilka kwartetów i „przecudowne[11] **Trio** Lipińskiego. „Słuchacze nie mogli gry Lipińskiego dość nachwalić[11]. To też w dzień koncertu, dnia 25 czerwca, sala lożowa była pełna.

0 koncercie samym piszę recenzent: „p. Lipiński dał onegdaj pierwszy swój koncert w obecności **J. O. X.** Namiestnika i wielu znakomitych osób. Poszliśmy tam także z tem przekonaniem, że usłyszymy tego samego Lipińskiego, któregośmy podziwiali przed dwoma laty. Lecz jakiem było nasze zdumienie! p. Lipiński tak się odmienił przez ten czas na swoją korzyść, że bez poznania jego postawy, sądziliśmy, że inny Lipiński .prześcignął przynajmniej o jakie 25 lat pracowitej nauki tamtego. Taką znaleźliśmy różnicę i w dziełach jego 1 w wykonaniu ich przez niego[11]. *

Następnie szczegółowo rozwodzi się recenzent nad **„Fantazją"** Lipińskiego **na temat Poloneza Kościuszki.** „Dzieło to jest nierównie trudne.

O trudnościach tych powiemy tym, którzyby odważyli się być naszego Lipińskiego naśladowcami, że to jest morze najeżone szkopułami, o które, ażeby się nie rozbić w okamgnieniu, trzeba nader wprawnego sternika. Nasz sternik na swej nawie szczęśliwie zawinął do portu, a ci, co z lądu byli świadkami walki jego wśród rozhukanych żywiołów, głuszącymi powitali go oklaskami. Słowem o tej „Fantazji[11] zapewne recenzenci napiszą to, co powiedzieli o zachwalanem jego **„Capriccio" E-dur,** że ją Lipiński dla siebie samego napisał. Zachęcony entuzjastycznem przyjęciem publiczności poznańskiej, ugoszczony po staropolsku u jednego z przyjaciół, Ign. Andrz. Wojkowskiego. Lipiński,, chcąc odwdzięczyć się Poznaniowi, dn. 29 czerwca grał partję skrzypcową w mszy Righini'ego D-dur, którą wykonała orkiestra Towarzystwa Przyjaciół Muzyki w kościele metropolitalnym.

Mimo zachwytu, jaki gra Lipińskiego w Poznaniu wzbudziła, na drugim koncercie jego w dn, 2 lipca „ledwie 4 osoby znajdowały się w sali koncertowej“. Pewien młodzieniec, zaniepokojony widocznie, zbliżył się wtedy do koncertanta i skarżył się, mówiąc: „Przed 2-a laty w Berlinie spóźniłem się na koncert Lipińskiego; a tu znów dla braku słuchaczy koncert jego zapewne się nie odbędzie". Na to Lipiński zapewnił go, że choć w jednej osobie uszanuje publiczność zaproszoną i warunków afiszu dopełni. W ostatniej chwili sala zapełniła się, choć nie tak, jakby tej miary artysta mógł się był spodziewać".

Lipiński wykonał koncert Viotti'ego; szczególnie Adagio grał z udzielającem się słuchaczom uczuciem. W II części koncertu grał Lipiński „Warjacje" własnej kompozycji. „Oddał temat — jak powiada recenzent — z taką czułością, że wrażenie, jakie na umysłach wielu zrobił, nie pozwoliło poświęcić uwagi pierwszej warjacji. W niezrównanem wykonaniu warjacji tak co do precyzji, śpiewności, cieniowania w oddaniu cre- i decrescendo, w godzeniu porywającego wszystko ognia, z wprawiającą w przyjemny letarg słodyczą, dowiódł Lipiński, że jest samowładnym panem swego instrumentu; że jest skończonym mistrzem, który nietylko zachwyca duszę, ale ją niejako w górne przestrzenie na skrzydłach unosi, który sidli serca i umysły". Na zakończenie koncertu powtórzył Lipiński „Fantazję" na temat „Poloneza Kościuszki", w której występuje melodja pieśni „Do Ciebie Panie".

Na cześć Lipińskiego umieściła „Gaz. W. Ks. Pozn." czterowiersz, rozbrajający naiwnością i podpisany inicjałami W. T. M.:

„Dźwięk koncertów w Poznaniu z chlubą przypomina
Brzmiące Dawida czasy — czasy Apollina!
Nie dziw, że się zdumiały pierwsze świata chóry:
Śpiewał smyczkiem Lipiński dziś Orfeusz wtóry!"

Z Poznania wrócił Lipiński do Lwowa, poczem z końcem 1823 r. rusza w dalszą podróż artystyczną po **Węgrzech i Rosji.** Z szczególnem entuzjazmem przyjmowano go w Kijowie, dokąd Lipiński przybył jeszcze z koncertami w r. 1839 i 1846.*) Tu podobnie jak w innych miastach polskich ruch muzyczny ożywiał się jedynie w czasie „kontraktów", na które zjeżdżali się bogatsi ziemianie dla większych zakupów; korzystając z tego zjazdu, przybywali do Kijowa wybitni wirtuozi-muzycy nietylko z Polski, ale z najdalszych stron zagranicy. Kontrakty kijowskie odbywały się w połowie stycznia. Sala koncertowa zawalona była wokół stosami najrozmaitszych towarów jedwabnych i wełnianych, co tłumiło akustykę; mimo tej wady była jednak wygodna, gdyż leżała w środku ruchu kontraktowego i mogła pomieścić bardzo wiele osób; stale jej używano do urządzenia koncertów aż do czasu, gdy z wzrostem ruchu muzycznego trzeba było przenieść się do większych sal.

W roku 1825 grał Lipiński poraź pierwszy w Petersburgu i to w Wielkiej Sali Reduty, gdzie przed nim żaden z wirtuozów nie ośmielił się wystąpić ze względu na olbrzymie rozmiary tej sali. Po Lipińskim jedynie Liszt dał tam cykl swoich sensacyjnych koncertów.

Następnego roku przybył Lipiński do Warszawy, poprzedzony sławą za granicami Polski. Grą swoją wprawił rodaków w zachwyt i zdumienie. Po koncertach w 1827 r. pisał Mochnacki Maurycy w „Gazecie Polskiej": „W grze Lipińskiego przedewszystkiem zwracają na siebie uwagę: styl i intonacja, czyli gatunek tonu. W obydwóch jest twórcą wcale nowych rzeczy. W pierwszym najwyższą celuje prostotą i niewytworną okazałością ; w drugim pięknością nieznanego dotąd dźwięku, który w śpiewach, akordach i pasażach, przez rozliczne, stopniowo rozwijane cieniowania myśl słuchacza i uczucie w łudzące wprawia omamienie. Charakterystyczną cechą stylu Lipińskiego jest malowność, zrozumiałość, precyzja i liryczne uniesienie, któreby można poetycką nazwać inspiracją; szczególniej w przejśdiach z poważnej dykcji do pasażów...

Lipiński grał koncert Viotti'ego i „Warjacje" własnej kompozycji, wprawiając w zdumienie techniką, posuniętą do ostatecznych granic „ w śmiałych skokach mistrzowska pewność nigdy go nie opuszcza. Największe trudności zdają się być igraszką dla Lipińskiego. W warjacjach na temat ludowy dowiódł, że jest nieporównanym artystą. Publiczność tak licznie się zgromadziła, że nietylko wszystkie miejsca w całym teatrze były zajęte, ale nawet mnóstwo osób z prawdziwym żalem na koncercie znajdować się nie mogło".

*) Ruch Muzyczny 1859 r. Nr. 27. Korespondencja z Kijowa.

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH.

Ryszard Wagner (1883-1927)

(Twórczość — Ideologja. —> Wagner a Polska.)

(Dokończenie.)

Zakończyliśmy naszą wędrówkę przelotną po bogatych pamiętnikach twórczości, jakie pozostawił nam zgasły przed 44 laty wielki kompozytor i — poeta zarazem.

Zanim jednak zamkniemy to pobieżne z konieczności studjum, chciałbym zatrzymać się jeszcze na chwilę nad ujęciem sprawy dla nas i dla przyszłości dramatu muzycznego najważniejszej: nad **istotą reformy Ryszarda Wagnera.**

Zaczynając od „Tristana i Izoldy", zaprzestaliśmy celowo używania terminu opera, stawiając na jego miejsce wyraz „dramat" lub „dzieło" jako bardziej w danym razie właściwy.

O ile nie wahaliśmy się zaliczyć zarówno utworów młodzieńczych Wagnera, jak „Bogińki" i „Zakaz miłosny", niemniej dzieł pierwszego okresu, od „Rienzi" do „Lohengrina", do — oper, mniej lub więcej odbiegających już od wzorów Webera, czy' Rossinkego, a przewyższających je — talentem; o tyle musieliśmy być ostrożniejszymi względem klasyfikacji następujących po niej, a przedewszystkiem „Tristana". Tu szczególnie, z pobudek

psychologicznych, kompozytor poszedł w ślad za swoją tezą, wyrażoną w „Oper und Drama".

Był to pierwszy bodaj po rewolucji 1849 roku czyn reformatorski Wagnera.

Mówię o „Tristanie" z całym naciskiem, gdyż to właśnie dzieło (nazywajmy je dramatem), najbardziej ściśle, filozoficznie, zarówno jak — historycznie łączy się z duchem tragedji greckiej. Jest rzeczą w historji teatru ogólnie znaną, że istnieją dwa zasadnicze typy dramatu: **grecki i — szekspirowski,** od nich też jedynie wyprowadzamy całą późniejszą twórczość dramatyczną w Europie. Tertium non datur.

To też, szukając istoty reformy dramatu u Wagnera jest rzeczą nieodzowną rzucić okiem wstecz w stronę pierwowzorów, pra-źródeł, z których wypłynęła cała dalsza ewolucja dramatycznego kunsztu w teatrze.

Obywatel ateński Ajschylos, będący zarazem znakomitym poetą, muzykiem i aktorem dramatycznym, stworzył pierwszą tragedję i ukazał ją na widowni swojego „drewnianego" teatru. Ta najdawniejsza tragedja, będąca wykwitem cywilizacji ateńskiej, był zarazem syntezą wszystkich ówczesnych sztuk pięknych, a mianowicie: rzeźby (będącej w w. V. u zenitu), muzyki i poezji, które łączyły się w jedno z tłem muzycznem.

Każde więc przedstawienie w teatrze Ajschylosa dawało widzom pełnię zadowolenia estetycznego, do czego w znacznym stopniu przyczyniał się również uroczysty, rzadki charakter samego nastroju widowiska, niemniej rytmiczny, skandowany wiersz Homera.

Czy więc rozpatrzymy „Antygonę" Sofoklesa z jej tłem ponurem, zarysowanem przez chóry, czy „Orestejię", czy uroczystości djonizyjskie, wszędzie to synteza czynników piękna była mocniejszem może niż sama nić tragiczna, wrażeniem, jakie wywierała sztuka.

Chóry greckie, będące duszą dramatu, a nie jego martwem „ciałem zbiorowem" były jednym z atutów najsilniejszych, na których opierał się autor.

I śpiew, połączony z rytmicznym ruchem, muzycznie wspierający się na dźwiękach fletni, musiał unosić wyobraźnię widza ateńskiego w krainę nadrzeczywistych wrażeń i pojęć.

Wreszcie orkiestra, ze wspomnianych fletni się składająca, była centralnym środowiskiem życia tragedji, jego tłem najbardziej niezbędnem, nie tylko — uzupełnieniem.

Inaczej u Szekspira.

Tam, w oddalonej Anglji XVI-go stulecia wznosiła się na wybrzeżu Tamizy owa „wieża'kwadratowa", nosząca nazwę — teatru.

W przeciwstawieniu do pełnej żywiołowości tragedji greckiej, teatr szekspirowski odznaczał się; jak wiadomo, niezwykłą prymitywnością środków.

Znane są owe historyczne „napisy", zastępujące dekoracje i tło realne sceny, tu — maximum uwagi zwrócone jest na djalog. W tragedji greckiej ożywał przed nami cały świat bogów, przepojonych namiętnościami człowieka współczesnego sobie, tu — w teatrze szekspirowskim, jak pisze Schure: „ludzkość pozostawiona jest samej sobie".

Człowiek jest tu nieskrępowany przez okowy przeznaczenia; jego losy spoczywają we własnej dłoni. Dlatego to bogactwo indywidualne człowieka jest tu o wiele wyraźniej zarysowane, niż to miało miejsce u tragików greckich. Natomiast **pierwiastek refleksji** wyeliminował z teatru Szekspira muzykę, którą zauważamy jedynie fragmentarycznie (jak w przyśpiewie Desolemony w „Otellu", lub w pieśni Arjela).

Oto są zasadnicze różnice, dzielące dwa najwybitniejsze teatry świata. Złożyły się one w sumie na potężny rozwój dramatu w ogólności. Czerpały z nich soki ożywcze zarówno teatr francuski w epoce Ludwika XIV-go, a Kornel i Rasyn stali się genjalnymi naśladowcami tragedji greckiej.

Natomiast wpływ Szekspira, jego bogaty indywidualizm w sposobie przeprowadzenia dramatu staje się źródłem dla twórczości niemieckiej, a przedewszystkiem dla Szyllera i Goethego.

Oba te wpływy, krzyżujące się niejednokrotnie odegrały w historji dramatu europejskiego role jednakowo ważne i pierwszorzędne.

Co się tyczy opery, zwróciła się ona pierwotnie raczej ku pierwowzorom greckim. Powierzchowność opery włoskiej w pierwszym jej powstania okresie pogłębiła się dopiero na schyłku XVIII stulecia we Francji, imiona zaś Gretry'ego, czy Ludwika-Filipa Rameau zapisują się tam zgłoskami zasługi na tem polu.

Poczem przy ich następcach, jak Spontini, Mozart a wreszcie cytowany już Kamil Weber, opera europejska staje na dość wysokim szczeblu rozwoju. Ale konwencjonalizm, z jakim w operze w szczególności zwracano się ku efektom zewnętrznym, które w postaci pretensjonalnych scen chóralnych, a najmniej już „naturalnych" w akcji dramatycznej duetów, tercetów i — „ansamblów" sprowadzają po Weberze stan opery o kilka szczebli niżej. Opera staje się naówczas jakąś przesadną, napuszoną paradą, pełną efektów muzycznych, a przedewszystkiem — popisów wokalnych, wpośród których zatraca ona swoje wysokie powołanie.

Wreszcie - balet, ten nieodzowny, (a częstokroć płytki) towarzysz opery dawnej dostatecznie zarysowuje nam stan ówczesnych wymagań.

Z pojawieniem się na arenie twórczej opery Ryszarda Wagnera, już w pierwszej epoce jego działalności daje się zauważyć na razie podświadomy, lecz wciąż potęgujący się ferment społeczny, zmierzający do zrewolucjonizowania dotychczasowych przestarzałych pojęć w tym zakresie. Pierwszy Beethoyen w szeregu swoich utworów symfonicznych położył fundament pod sprawę późniejszej reformy wagnerowskiej, położył go przedewszystkiem przez wzniesienie na wyżyny muzyki orkiestrowej — Beethoyen potrafił za pomocą środków ekspresji orkiestralnej **wyrazić człowieka,** a uczynił to w sposób dotąd jeszcze nieosiągalny. Nawet w „Fidelio", gdzie potęga muzyki jego walczy z niezdarnem, a bezwartościowem libretto, potrafił genjalny Beethoyen dowieść, że maximum potęgi tej w operze nowoczesnej polega na podłożu orkiestralnem. Podnieść ją, uwolnić od poniżającej ją dotąd roli — akompanjatora do duetów i arji, oto jedno z zadań, jakie musiało starczyć przedewszystkiem przed nadchodzącym Reformatorem teatru nowoczesnego.

Wagner, wychowany przeważnie w tradycjach oper Spontini'ego i Webera, od lat najmłodszych uczuwał potrzebę poczynienia w tym rzędzie ważnych, zasadniczych reform. Działając w młodzieńczym okresie pod wyraźnym wpływem Szekspira, nie neguje on jednak zdobyczy sceny starogreckiej, przeciwnie — z tych dwu różnolitych wpływów kuj^ on swój miecz Zygfryda, którym nie-

bawem przeciąć ma węzeł, dręczący umysły kulturalne XIX stulecia, a przedewszystkiem własnych swoich zamierzeń. Wreszcie czerpie Wagner od Beethoyena natchnienie i umiejętność wzbogacenia środków orkiestrowych, które, jak to widzieliśmy uprzednio, doprowadził w twórczości swojej do zenitu.

Na tych podstawach syntetycznych postanowił autor „Parsifala[11] odrodzić, zreformować oraz — zbudować, w dosłownem znaczeniu tego wyrazu swój teatr nowoczesny.

Teatr Wagnera w Bayreuth, podwoje którego otwarły się poraź pierwszy w r. 1875-tym stał się w koncepcji Wagnera świątynią sztuki, nie zaś jej targowiskiem, jakiemi były ówczesne teatry operowe na Zachodzie.

Wzniesiony zostaje na specjalnem i oddawna przez R. W. obranem miejscu, w miejscu pochyłem i malowniczem, oddalonem o dwadzieścia minut drogi od miasta. Sala wewnątrz ma kształt podłużny i owalny zarazem, prowadzą do niej schody, na sali zaś również marmurowe stopnie wznoszą się ku scenie. W ten sposób widz, siedzący w krzesłach teatru ma jedynie samą scenę przed sobą.

Orkiestra i chóry ukryte są w ten sposób, że nawet sylweta kapelmistrza nie wychyla się z poza rampy, a dźwięki orkiestry dolatują nas, jak gdyby z innych sfer pochodzące.

Kolumny, zdobiące salę, umieszczono tak, aby w każdym jej miejscu tworzyły niby obszerny portyk wciąż się zwężający, idąc ku scenie.

Teatr w Bayreuth czyni wrażenie świątyni, jeżeli nie ściśle — greckiej, to bądź co bądź pełnej podniosłego wysoce nastroju. To też tam tylko można w całej pełni zrozumieć ideę twórczości Wagnera, tam jedynie jego dzieła nabierają właściwego im kolorytu, a pietyzm niezwykły, towarzyszący ich wystawieniu nie ma sobie równego w dziejach sceny.

Teatr Ryszarda Wagnera w Bayreuth, to również synteza pierwiastków greckich i — szekspirowskich, z których tym razem — pierwsze wnosi samo już tło zewnętrzne sceny; drugi zaś w całej pełni zarysowuje się w budowie postaci jego dramatu muzycznego, **Dramatu,** gdyż od „Tristana i Izoldy" opera w ścisłem znaczeniu słowa występuje u niego w formie szerszej, głębszej duchowo, bardziej psychologicznie dostosowanej do ewolucji, jaka w tym właśnie czasokresie zaszła w duszy twórcy. Ta ewolucja doprowadziła go w konsekwencji do ostatniego, najdalej idącego dzieła, do „Parsifala".

Zasługa reformy teatru, jest więc w pierwszym rzędzie reformą opery, jej przekształceniem w dramat muzyczny.

Uzasadnieniem podobieństw i — różnic było poprzednie zestawienie twórczości Wagnera do r. 1849 i — późniejszej.

Podobieństwa natomiast dadzą się zamknąć w wyrażeniu Taine'a, w jego „Filozofji sztuki" zawartem[21]), gdzie idea rozwoju „równoległego" sztuk pięknych jest jedną z zasadniczych. Sztuki piękne są jedną wielką rodziną, podlegającą równocześnie ewolucji, czy przewrotowi; jedne dopełniają inne, wszystkie zaś znajdują syntetyczne zastosowanie we wcieleniu idei dramatu muzycznego. Reforma Ryszarda Wagnera wnosi nadto do sztuki wolność, wyzwala ją z suchych akademickich formuł, wreszcie obdarza ją — prawdą, wypływającą z szekspirowskiego, indywidualnego poglądu na Człowieka.

* * *

I jeszcze jedna, ostatnia karta w zastosowaniu do Polski. Rok 1831, jak to już zaznaczyliśmy, odbił się w duszy Wagnera potężnym zwrotem ku idei wolnościowej w ogólności. Jeszcze w Lipsku jego zainteresowania były skierowane w znacznym stopniu ku Polsce. Powstały stąd stosunek (myślowy tego wielkiego Germanina daje nam w spadku aż dwa, niepowszedniej wartości, utwory.

Już opus 3 nosi nazwę „Poloneza" (z r. 1831), jak o tem wzmiankuje nawet wybitnie germanofilski Glasenapp. Wagner miał się wówczas zwrócić z entuzjazmem ku polskiej idei Niepodległościowej. W znacznym stopniu wpłynęły na to jego zaryte, koleżeńskie stosunki ze studentami Polakami w Lipsku, a w szczególności z Zanem. W lutym 1832 roku przeciągali przez Lipsk nasi powstańcy, przeciągnęła brygada Bema po bitwie Ostrołęckiej...

„Dumne i piękne postacie polskie zachwyciły mnie (pisze Wagner), a tak żywo współczując z losem ich nieszczęśliwej ojczyzny, sam się z nimi zapoznałem..."

Z tego zapoznania się powstały dwa utwory symfoniczne: uwertura „Polonja" i „Kościuszko" (1336). W „Polonji" zamknął R. W. syntezę wrażeń, jakie dochodziły go o losach naszego kraju, a szeregiem tematów narodowych nadał jej charakter polski. „Kościuszko", to niedokończona praca operowa, napisana do tekstu Laubego, który, jak wiadomo, nie zadowolnił Wagnera, sam on bowiem zwykł tworzyć swoje libretta. Dzięki bowiem zabiegom prof. Jana Bołoz-Antoniewicza udało się muzykologom polskim dotrzeć do partytury „Kościuszki" oraz pozyskać osobiste uwagi R. W. co do tej pracy.

W rozmowie prof. Antoniewicza z Wagnerem[22]) tenże podkreślił, że zaniedbanie późniejsze dzieła wywołane było niechęcią do zbyt „lokalnego" tła opery i połączonych z tem trudności. Chwilowe sympatje dla Polski ustąpić musiały szerszym, ogólno ludzkim ideałom, jakie sobie Wagner nakreślił.

Stosunek jego do Polski i dwie wspomniane karty twórczości z tego okresu pozostają jedynie przyczynkami do psychologji natury R. W., tak pełny entuzjazmu do Wolności. Rok 1849 ukazał nam go, jako płomiennego Rewolucjonistę pojęć, jakie miały znaleść sobie ujęcie w trzech pracach teoretycznych (wyżej wspomnianych) z r. 1850/51). „Tristan i Izolda" i związane z nim szczerze imię Matyldy Wesendonck — to okres drugi, rozpoczynający już dzieło reformy. Następne dramaty R. W. a przedewszystkiem tetralogja „Nibelungów" są wzorem potężnych wcieleń, jakie poeta i muzyk uwiecznił w postaciach Wotana i Zygfryda. Idea odkupienia przez Kobietę, będąca odbiciem najgłębszych przeżyć osobistych Wagnera zapanowała w nim odtąd niepodzielnie.

„Parsifal" wreszcie wzniósł jego tęsknotę poza światy, przyoblekł ją w szaty mistyczne i ukazał nam, czem sztuka, oparta na genjuszu, być może.

Reforma R. W. nie była zatem kataklizmem, lecz powolną ewolucją pojęć, które opierają się na „idei wybawienia" potrafiły w szeregu momentów twórczych dojść do szczytów. Jakąbądź będzie

---

22) Pisze o tem obszernie Marjan Dienstl w broszurze „Wagner a Polska".

nowa **Sztuka,** Sztuka Przyszłości, droga przebyta przez genjalnego Reformatora będzie musiała być od dla niej poważnym punktem oparcia. Czy będzie ona harmonijną syntezą wszystkich Sztuk, czy też indywidualizmem każdej z nich z osobną?

Do Wagnera dają się zastosować słowa: „musi umrzeć, co ma żyć wiecznie*. On to albowiem umarł samemu sobie w chwili załamania się osobistego szczęścia; cały zaś wysiłek twórczy skierował od tej chwili ku urzeczywistnieniu ogólnych tęsknot Człowieka... Jego subjektywizm, jak u Szek" spira, nosi cechę zbiorowych, lecz zarazem i najbardziej osobistych przeżyć. Od Ryszarda Wagnera rozpoczęła się **wolna twórczość,** jego zaś żelazna wola rozwarła chmury ku niebiańskim wyżynom Sztuki.

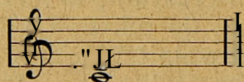
Jeżeli więc „Prometeusz w okowach" — oto bóstwo wolne, jakie wywalczył Ludzkości Wagner; oto droga, po której Sztuka powinna pójść dalej — w Przyszłość!

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solfeżu la orkiestrach laojskoioych

(Ciąg dalszy).

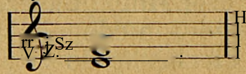
Nauczanie solfeżu nie powinno być traktowane oddzielnie od elementarnych zasad muzyki i harmonji, solfeż winien iść w parze ze wspomnianemi przedmiotami, wzajemnie się uzupełniać, a nawet w niektórych wypadkach poprzedzać je. Kiedy uczniowie już są obeznani z budową akordów (trójdźwięków) przystępuje się do solmizowania ćwiczeń harmonicznych (pionowo). Ćwiczenia te mają na celu: a) słuchowe opanowanie harmonij, b) przysposabiają uczącego się do myślowego czytania partytur. Napisane akordy wykonuje się w następujący sposób: trójdźwięk majorowy piszemy



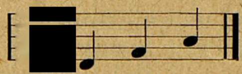
wykonujemy głosem



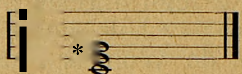
trójdźwięk minorowy



wykonuje się



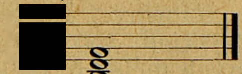
trójdźwięk zwiększony



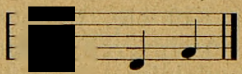
wykonuje się



trójdźwięk zmniejszony



wykonuje się



i t. d.

Otóż jeżeli teraz po prześpiewaniu tych trójdźwięków zagramy jeden z nich na fortepjanie i zażądamy od uczących się określenia zagranego trójdźwięku, wówczas uczeń w sposób powyższy powinien każdy ton słyszanego akordu powtórzyć głosem (biorąc ton podstawowy za tonikę akordu) i po prześpiewaniu akordu stwierdza: jeżeli po tonice nastąpiła tercja wielka i kwinta czysta, akord był majorowy, po tonice tercja mała i kwinta czysta — minorowy, po tonice tercja wielka i kwinta zwiększona (dwie po sobie tercje wielkie) — zwiększony, po tonice tercja mała i kwinta zmniejszona (dwie po sobie tercje małe) — zmniejszony. Postępując w ten sposób uczniowie mogą każdy zagrany trójdźwięk z łatwością odgadnąć.

Pamiętamy z zasad muzyki trjadę muzyczną (tonika, subdominanta, dominanta), wiemy również, że na każdym danym tonie możemy zbudować trójdźwięk. Jeżeli my w każdej tonacji majorowej na trjadzie muzycznej zbudujemy akordy a po nich dodamy kwartę zwiększoną i jej rozwiązanie, to otrzymamy kadencję. Kadencje te uczniowie powinni przerabiać we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych z pamięci według poniższego wzoru, w ten sposób: dla przykładu bierzemy gamę „Do". Tonika tej gamy będzie również „Do", trójdźwięk toniczny: Do, mi, sol, subdominanta „Fa", trójdźwięk subdominantowy: fa, la, do, dominanta „sol* trójdźwięk dominantowy: sol, si, re, kwarta zwiększona: fa — si, jej rozwiązanie: do — mi.

Wzór kadencji na pięciolinji.

Kadencja w majorze

Trójdźwięk toniczny, | trójdźwięk subdomin., | trójdźwięk dominant., | kwarta zwiększ. | rozwiązanie

Napisano

Wykonuje się

Kadencja w minorze

Trójdźwięk toniczny, | trójdźwięk subdomin., | trójdźwięk dominant., | kwarta zwiększ. | rozwiązanie

Napisana

Wykonuje się

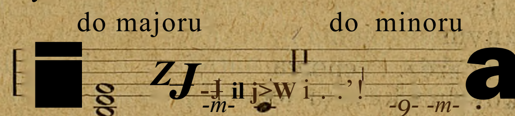
Solmizowanie z pamięci w ten sposób kadencji rozwija u uczących się poczucie tonacji, zmusza do szybkiej orjentacji myśli i przysposabia do myślowego czytania harmonji.

Przerobiliśmy głosem dotąd trójdźwięki majorowe, minorowe, zwiększone i zmniejszone. Pierwsze dwa (majorowy minorowy) jako zgodne —

konsonansowe mogą być zawsze używane bez żadnych zastrzeżeń, temi akordami można rozpocząć i zakończyć myśl muzyczną. Zaś pozostałe dwa (zwiększony i zmniejszony trójdźwi^ki) z powodu dysonansowych odległości, jak zresztą wiadomo nam, są akordami niezgodnemi i po nich zawsze musi nastąpić rozwiązanie tak jak rozwiązywaliśmy głosem odległości dysonansowe, tak też i akordy dysonansowe musimy umieć głosem rozwiązać.

Na razie nie będziemy rozwiązywali trójdźwięku zwiększonego, powrócimy do niego później, ograniczymy się narazie do rozwiązywania trójdźwięków zmniejszonych. Jeżeli pamiętamy, że kwinta zmniejszona leży na stopniu VII w gamie majorowej i rozwiązuje się na tercję wielką w minorze i małą w minorze, to przy rozwiązywaniu trójdźwięku zmniejszonego nie będziemy mieli żadnych nowych trudności

do majoru do minoru



si jako ton prowadzący idzie zawsze na tonikę (Do), fa — na mi w majorze i na mi z bemolem (es) w minorze, a tercja „re" w obu wypadkach postępuje na tonikę Do.

(O. d. n.)

KOPEĆ JÓZEF.

Potęga pieśni i muzyki
w estetycznem wychowaniu naszej armji.

„Gdzie słyszysz śpiew — tam wchodź — tam dobre serca mają, źli ludzie — wierzaj mi — ci nigdy nie śpiewają".
Zawisza J.

(Przedruk w innych pismach zastrzegam sobie).

Część I-sza: O sztuce w ogólności, o kulturze i wychowaniu estetycznem, o czypnikach tego wychowania t. j. o pieśni i muzyce wogóle.

Chcąc mówić na powyższy temat choćby w najogólniejszych zarysach — zmuszony jestem poruszyć dla uzupełnienia całokształtu tematu właściwego wpierw szereg innych tematów i kwestji związanych wogóle z zagadnieniami wychowania narodowego, jak też z czynnikami tego wychowania. Omówić nam trzeba pokrótce zwłaszcza czynniki kulturalne rozwoju narodowego, jako to: język nasz, przeszłość dziejową, charakter nasz narodowy, psychikę naszą, indywidualizm, podłoże uczuciowe, znaczenie uczuć w kulturze duchowej człowieka, altruizm, uczucia religijne, podstawy życia moralnego i naszą tradycję wychowania, jak też naszą historję kultury. Wszystkie te oto działy składają się i zmierzają do jednego tematu ogólnego t. j. do'kultury duchowej w odróżnianiu kultury materjalnej danego narodu. Pieśń i muzyka, jak też estetyczne wychowanie nasze jest właśnie tylko cząstką tej kultury duchowej. Aby mówić więc na temat potęgi muzyki i pieśni w estetycznem wychowaniu naszej armji, omówić muszę choćby w najogólniejszych zarysach najpierw znaczenie sztuki, kultury, wychowania estetycznego i dopiero poruszyć znaczenie pieśni i muzyki.

Źródła do niniejszej pracy, którą wygłaszałem nawet kilkakrotnie na odczytach w Krakowie, Chełmnie, Sanoku i Włodzimierzu przy T. W. W. czerpałem z szeregu poważnych dzieł, podręczników, broszur, czasopism muzycznych, oraz z własnych spostrzeżeń i kilkunastoletnich studjów. Literaturę szczegółową opracowanego tematu podam na zakończeniu.

Wybitna rolę- w życiu ludzkości odgrywała zawsze między innymi czynnikami, prowadzącymi do potęgi i znaczenia — sztuka. Sztuka odgrywała zawsze pierwszorzędne znaczenie w życiu ludzkości, wprost jest tak konieczną, tak niezbędną, tak powszechną, iż niepodobna prawie przypuścić istnienia społeczeństwa jako tako ucywilizowanego, któreby swojej sztuki i swoich upodobań artystycznych w życiu codziennem nie miało. Nie można wprost pomyśleć o istnieniu narodu bez sztuki.

Sztuka bierze swój początek z wychowania estetycznego. Jakie wychowanie narodu, taka jego sztuka i jaka sztuka, taka kultura.

Wychowanie estetyczne tworzy dalsze i naturalne ogniwa rozwoju zdolności człowieka, spaja je i uzupełnia, ogładza i uszlachetnia, jednem słowem wyrabia piękno. Wprawdzie natura mieści w swoich tworach rzeczy piękne, pptężne i wielkie, jednakowoż piękno to nie wystarcza człowiekowi, ponieważ istota jego w naturze dla wielu jest ukryta. Stąd dążność do upiększania sobie życia codziennego, do otaczania siebie przedmiotami sztuki, która wyrywa człowieka z więzów materji i zmysłów, mówiąc mu, że te nie są celem życia, lecz tylko środkiem do celów wyższych.

Wartość właściwa sztuki i piękna w całokształcie wychowania estetycznego nabiera ogromnego znaczenia pod względem narodowym.

Ten naród, który zatraca poczucie piękna, materjalizuje się, staje się nieznośny, przytem dziczeje i w następstwie czego wynaradawia się. Wielkie i potężne narody wiedząc właśnie o tem, otaczają swoją sztukę, piękno, oraz wychowanie estetyczne specjalną pieczą. W wychowaniu estetycznem, sztuce i pięknie widzą one bezpieczne schronienie dla swego ducha narodu z wszystkimi jego indywidualnymi wartościami. Troska taka w dzisiejszej epoce szablonu w powojennej jeszcze dążności materjalizowania ideji, powinna znaleźć swój wyraz tembardziej u nas w Polsce, gdzie naród jest skłonnym do wchłaniania obcych pierwiastków.

Wychowanie estetyczne, sztuka i piękno, to cząstka dopiero kultury.

Jakie wychowanie narodu pod względem estetycznym — taka jego sztuka i taka kultura.

Rozróżniamy kulturę materjalną i duchową. Materjalna kultura to wszelkie udoskonalenia warunków materjalnego bytu człowieka na ziemi, wszelkie odkrycia i wynalazki, to umiejętność i sztuka zaspokojenia fizycznych potrzeb człowieka, społeczeństwa i danego narodu. Kultura duchowa to cały zakres usiłowań, związanych z potrzebami duchowemi człowieka, z poznaniem i upiększeniem życia z rozwiązywaniem nasuwających się zewsząd pytań i zagadnień. Kulturę tworzy praca ludzka i te olbrzymie, świadome wysiłki do udoskonalenia siebie samego, społeczeństwa, kraju i Państwa.

Wszystkie społeczeństwa i wszystkie narody, które od wieków żyją w niepodległości, żywo zajmują się obecnie sprawą wychowania narodowego i kulturą. Jakżeż bardziej winni to uczynić Polacy w tym zwrotnym okresie dziejowym, po tylu wykolejeniach i po długiej niewoli naszej.

Kultura każdego narodu dąży nietylko do zachowania własnego bytu, ale i do podboju drugich i do ekspansji w kierunku tych narodów, które cywilizacją są niższe i słabsze.

Na nic nie pomoże żadna reforma państwowa, żadne ustawy, a nawet żaden podbój, dokonany wojną i przemocą fizyczną, jeśli chodzi o ekspansję, 0 powiększenie się, o rozprzestrzenienie i o rozwój danego narodu kosztem innych, o ile ten naród dążący do rozrostu nie będzie wyższą odznaczał się od innych kulturą.

Popatrzmy dziś choćby po wojnie światowej 1 rozważmy to dobrze. Ten naród zwyciężyć musi, który oprócz naturalnie męstwa i energji posiada wyższą kulturę. Niech służy nam w naszych dziejach historji Polski choćby ten przykład, że na nic zdała się nicość państwowego systemu rusyfikacyjnego siłą i podbojem, gdyby oprócz tego nie była u nas, potęga kulturalnej kolonizacji Litwy i Rusi przez naszą pokojową i pełną tolerancji pracę cywilizacyjną. Gdy przeczytamy dzieło Briiknera p. t. „Cywilizacja i język“, dowiemy się jaką Polska odgrywała zawsze rolę wobec wschodu, Rusi i Litwy. Co Polska nabyła z zagranicy, to wszystko to i wiele własnego szerzyła w obrębie państwowym i nawet daleko poza granice na wschód. Całe życie nawet klas wyższych na Rusi i Litwie pod wpływem polskiej kultury polszczało doszczętnie i przyjmowało naszą kulturę, asymilując się zupełnie.

O kulturze tej naszej moglibyśmy pisać wiele jeszcze i długo, i doszlibyśmy do przekonania, jaką ona ma w sobie potęgę i wpływ olbrzymi na rozwój całych narodów i pokoleń.

W rozwoju kulturalnym danego narodu ważnym czynnikiem jest też język, co ważnem jest przy pieśniach narodowych.

Kultura każdego narodu znajduje też wyraz, jak wspomniano, w sztuce. Im wyżej pod tym względem jest społeczeństwo rozwinięte, tem bogatszy posiada dorobek twórczy w dziedzinie piękna. U dzikich np. ludów spostrzegamy z łatwością niski poziom poczucia estetycznego i sztuki. Ponure ich dźwięki muzyki wojennej, lub obrzędowej przypominają dzikie wycia i żałosne zawodzenia zamiast pieśni i dźwięków muzycznych. ' Faktem jest jednak niezaprzeczonym, że nawet najdziksze, najpierwotniejsze plemiona hołdują pięknu.

Piękno działa zewnętrznie na zmysły i dlatego nadaje się za pośrednictwem tych zmysłów wpływać na podniesienie myśli do sfer wyższych.

Naród nasz Polski posiada wrodzone poczucie piękna, które jednak przez długoletnią niewolę i wypadki dziejowe wojny światowej zostało nieco przytłumione i wypaczone. Dziś, kiedy stoimy już u progu własnego bytu narodowego, musimy zwrócić baczną uwagę na wychowanie estetyczne, musimy odrobić to, co długoletnia niewola odebrała, musimy stanąć na własnych nogach i zespolić dorobek własny, indywidualny, podążając ku dobru i pięknu.

Trudne to zadanie spełnić musi nasza szkoła polska i w uzupełnieniu nasza armja.

Po tym wstępie pragniemy mówić właśnie choćby w najogólniejszych zarysach o wychowaniu estetycznem naszej armji i o potędze pieśni i. muzyki — jaką w tem wychowaniu odgrywa rolę.

Wiadomem jest, że najpotężniejszym czynnikiem w wychowaniu estetycznem — to pieśń i muzyka.

Wychowanie estetyczne osiągnąć się winno przy pracy kulturalno-oświatowej. Praca oświatowa, a z nią wychowanie estetyczne, stać się winno istotną częścią wychowania żołnierzy w okresie ich służby wojskowej. Że konieczność znowu akcji kulturalnej i wychowania estetycznego w wojsku nie budzi żadnej wątpliwości, wiadomem jest już powszechnie.

Wiemy bowiem, że intensywna praca kulturalno-oświatowa i wychowanie estetyczne, oprócz wyszkolenia wojskowego naszej armji, spowodowane są nowoczesną strukturą armji narodowej, dążeniem przeobrażenia żołnierza, jak i oficera, na żołnierza obywatela, dążeniem odrodzenia rasy polskiej i podniesienia ogólnego poziomu moralnego armji, społeczeństwa, narodu i całego państwa.

„Takie będą narody, jakie młodzieży wychowanie“.

Dziś trzeba wykuć wysoki typ obywatela, zdolnego tworzyć życie na poziomie nowoczesnych wymagań, odpowiedzialnego za siebie i przyszłość _swego otoczenia, rozumiejącego, jakie wartości reprezentuje dlań Polska, za którą nietylko, że winien krew przelać, ale i dla jej niepodległego życia winien oddać wszystkie' siły fizyczne i duchowe.

Wojna światowa pociągnęła za sobą niezmierne obniżenie poziomu moralnego i estetycznego, powszechną deprawację i żądzę życia.

Usilnie też nam trzeba dążyć do odrodzenia rasy polskiej, do podniesienia jej stanu moralnego, który podupadł i obniżył się z powodu ruiny.

Najważniejszym czynnikiem do tego rozwoju moralnego będzie niezaprzeczenie wychowanie żołnierza pod względem kulturalnym i estetycznym. We wszystkich programach wyszkolenia i wychowania powinny być jaknajszerzej uwzględnione czynniki estetyczne.

Wychowanie estetyczne poczyna się już automatycznie przez tworzenie ośrodków nowego i wyższego poziomu umysłowego i towarzyskiego.

Wychowanie estetyczne, jak wspomniano,“osiągnąć atoli można w wojsku najlepiej — ze względu na warunki — przez muzykę i śpiew.

Muzyka i pieśń odgrywała w życiu ludzkości zawsze wybitną rolę. Zwłaszcza pieśń była jednym z naczelnych żywiołów naszego wychowania estetycznego i zajmowała ona wybitne miejsce. Od zmierzchu starożytności pieśń i muzyka była

sztuką, która świadczyła o duszy, o żywotności i sercu narodów, o ich kulturze i wartości, o ich potędze.

Sztuka muzyki i pieśni, w duszy ludzkiej czerpiąca swój zakon, kroczyła i kroczy po drogach ludzkości, zawsze promienna i zawsze obecna.

Na najniższych stopniach cywilizacji, kiedy skupienie jednostek do wspólnej pracy przedstawiało niezmierne trudności, muzyka i pieśń rytmem swoim jednoczyła i regulowała niesforność ruchów, kierując je ku wspólnemu celowi.

Działanie muzyki, a zwłaszcza pieśni jest tak wszechpotężne, iż wpływa ono na układ narodów i nawet na ich los.

(C. d. n.)

Po festivalu.

Przebrzmiały już huczne sygnały trąb. Skończyło się święto pieśni, która przez godzin kilka rozgwarem uroczystym napełniła olbrzymi dziedziedziniec starego zamku krakowskiego. Stronę muzyczną święta omówił sprawozdawca fachowy. Nie mam prawa poruszać tego tematu, zwłaszcza że i sam odegrałem jakąś rolę w tym popisie. Ale w związku z techniczną stroną uroczystości nasuwają mi się uwagi, któremi niech mi wolno będzie podzielić się z czytelnikami „Muzyka Wojskowego“. .Tembardziej, że mogą w przyszłości przyczynić się do uniknięcia błędów, jakie w tym wypadku popełniono.

Przyznam się, że niemiło uderzyła mnie pewnego rodzaju dorywczość w urządzeniu festivalu. Improwizowanie choćby najbardziej pomysłowe i rzutkie nie zastąpi nigdy spokojnie i planowo obmyślanej roboty, bo mimo najlepszych chęci i mimo najbardziej energicznego wysiłku, coś zawsze będzie się rwać. Niemal, że typowym objawem dla polskich stosunków jest zwalanie całej pracy na głowę jednego człowieka, bez dania mu możności dobrania sobie akuratnie funkcjonujących organów pomocniczych. Tak było i w tym wypadku. Na konferencję, na której miano uzgodnić najważniejsze szczegóły co do technicznego urządzenia uroczystości, nie stawiły się osoby, od których decyzji zależały takie pierwszorzędnej wagi „drobnostki“, jak np. budowa estrady. Trzeba było zwoływać powtórne zebranie, na które znów musieli się stawić też wszyscy ci, którzy w pierwszym wypadku nie zawiedli. Ileż drogiego czasu poszło na marne! W rezultacie do budowy sceny i nakrycia jej zabrano się zapóźno i niedołężnie. Zamiast wyznaczyć saperów, przydzielono mało rutynowanych żołnierzy z baonu sanitarnego. Efekt był ten, że musiano budować pod osobistem kierownictwem s^efa Oddziału Wyszkolenia mjr a szt. gen. dr- Rożnieckiego przez całą noc i znów od świtu w sam dzień Zielonych Świątek, aby z trudem wykończyć na czas estradę. Naturalnie, że w takich warunkach niepodobna było odbywać konieczne próby z ogromnym zespołem orkiestralnym, wskutek czego dochodziło kilkakrotnie do przykrych scysji, a co najgorsza próby te odbywały się w czasie deszczu na estradzie niewykończonej i nienakrytej płótnem hangarowem, dzięki czemu nietylko dyrygent i orkiestranci przemokli, ale i materjał nutowy uległ zniszczeniu, a instrumenty drewniane' z obawy przed uszkodzeniem nie grały wcale...

Gdybyż cała praca była wykona stosownie do zarządzenia o dwa dni prędzej !... Dlaczego światło dzięki energji dzielnego por. Gabrysia było na czas gotowe i świetnie funkcjonowało!...

Niech tam boli kogo chce — to, co piszę, ale festival krakowski dał doskonałą nauczkę, jak nie należy postępować w takich wypadkach. Koncert wawelski niech będzie na przyszłość dla każdego, ktokolwiek podobną imprezę urządzać będzie, pouczającym przykładem, jak być nie powinno.

Oto ciemna strona sprawy. Na szczęście jest jednak tyle jasnych i tyle radosnych, że dzisiejsze moje uwagi gorzkie będę mógł zakończyć pogodnie.

Przedewszystkiem podnieść muszę z najwyższem uznaniem talent organizatorski mjr — kplm. Szreyera z 20 pp. Na barkach tego człowieka spoczywało gros ciężaru urządzenia festivalu. Czynny, energiczny, zapobiegliwy, a przytem nie do uwierzenia ruchliwy był wszędzie, ndzie obecność jego była potrzebna, wszystko przewidział, wszystkie prace przygotowawcze ogarniał i dozorował, był naprawdę duchem dobrym całej imprezy. Zaiste podziwiam jego energję, jak również nie mogę mu szczędzić słów uznania za ogromny spokój przy pracy ciężkiej, natrafiającej co krok na przeszkody. Nie wiem, czy znalazłby się obecnie w Polsce drugi kapelmistrz wojskowy, który miałby tyle hartu ducha i tyle zaciętości w zwalczaniu przeciwności, co mjr Szreyer. Z mego punktu widzenia, jako całkiem objektywny obserwator, mam zupełne prawo pogratulować na tem miejscu majorowi Szreyerowi jaknajserdeczniej sukcesu.

A teraz druga sprawa, która mi radosnemi każe przemawiać słowy, to stanowisko grających. Doskonale sobie zdaję sprawę z tego, że orkiestra wojskowa nie może stać na wyżynie wymagań artystycznych i że od tej wyżyny — normalnie biorąc — tem bardziej jest oddalona — im większy jest zespołów wykonawców. To nie są paradoksy. Każdy objektywny człowiek musi mi przyznać rację. Jest jednak i w tej muzyce wartość i to tem większa, im większy zapał ogarnia wykonawców. Ten zapał, to iskra Boża artyzmu, to dotknięcie cudotwórczą dłonią Piękna i Sztuki, dzięki czemu dzieła wykonane wznoszą się ponad rzemieślniczą szarzyznę codzienności. Tę iskrę Bożą widziałem w duszach naszych orkiestrantów krakowskich, obcując z nimi przez kilka dni. Jest to oczywiście w pierwszym rzędzie zasługą poszczególnych panów kapelmistrzów, którzy grane w czasie festivalu utwory ćwiczyli uprzednio osobno w swych orkiestrach.

Festival przeminął, przebrzmiały echa muzyki, ale zostało wspomnienie doskonale spełnionej pracy takich znakomitych artystów i pracowników jak kpt. Dorożyński, kpt. Rund, por. Ranas, por. Ciapski, ppor. Dawidowicz Emil i dzielni sierżanci: Sodor, Pisarek i inni tu nienazwani imiennie, którzy z całem zaparciem się oddali swój trud i swoją wiedzę dla dobra sprawy. Od nich promieniowała

na wszystkich wykonawców radość pracy i entuzjazm dla piękna. Od najstarszego do najmłodszego wszyscy z taką gorliwością spełniali swe zadania i z taką ochotą pracowali w czasie długich i naprawdę aż do dna wyczerpujących prób, że każdemu z tych bojowników idei należy się palma niewygasłej wdzięczności. Nie pamiętam, czy widziałem kiedy zespół tak liczny, który potrafiłby pracować z takiem poświęceniem i z taką niezrównaną radością czynu. Cześć Wam za to kochani koledzy-żołnierze z wyśmienitych orkiestr OK. V! Niech Wam te słowa pisane sercem przez współuczestnika Waszych trudów będą pamiątką tych dobrych dni, jakie przeżyliście górnie dla dobra i- sławy Muzyki Polskiej!

I jeszcze jedna sprawa, której jako żołnierz nie mogę pominąć. Na czele korpusu krakowskiego stoi generał Wróblewski Stanisław, człowiek wyjątkowy w naszych stosunkach, bo nietylko żołnierz rozkochany wwojennem rzemiośle, ale i wielki znawca muzyki i gorący jej propagator. Tylko pod auspicjami i przy życzliwem poparciu tego znakomitego męża mogła dojść do skutku uroczystość muzyczna, jakiej świadkami byliśmy kilka dni temu na Wawelu. On to zrozumiał, że tylko stamtąd z Krakowa, z tej duchowej stolicy Polski powinni byli uczestnicy kongresu międzynarodowego Medycyny Wojskowej wywieść wspomnienie piękna i blasku muzyki polskiej. On też w końcowem przemówieniu, zwróconem do zebranych orkiestr podkreślił tę wielką ważną rolę,'jaką muzycy wojskowi korpusu piątego odegrali dla propagandy polskiej sztuki muzycznej zagranicą. Skromny generał nie wspomniał o tem, ile w tem jest jego własnej zasługi. My jednak, którym danem było brać udział w tem święcie muzycznem, wiemy o tem doskonale, że takie festivale można urządzać tylko tam, gdzie są tacy, jak On, dowódcy. Niech mi więc wolno będzie niniejsze sprawozdanie zakończyć na cześć gen. Wróblewskiego okrzykiem: „Niech żyje !"

Bogusław Sidorowicz.

Koncert orKiestr wojskowych na Wawelu.

Kraków posiada jedno miejsce, jakby powołane na urządzanie wielkich uroczystości, festivalów muzycznych i przedstawień teatralnych, miejsce, jakiego pozazdrościć mu mogą największe ogniska ruchu artystycznego. Jest niem królewski dziedziniec przepysznego zamku na Wawelu. Kto nie uczestniczył w takich koncertach i nie słuchał ich w obramowaniu prastarych, dostojnych murów wawelskich, kto nie widział tłumów, zalegających krużganki zamkowe i obszerny dziedziniec, ten nie może wytworzyć sobie należytego wyobrażenia o sile nastroju, płynącego do słuchacza z muzyki. Każdy dźwięk nabiera tutaj odrębnego zabarwienia; nad całością unosi się majestat tajemniczej powagi.

Z okazji przyjazdu lekarzy wojskowych z 36 państw na IV międzynarodowy kongres medeczny urządzono z początkiem czerwca olbrzymi koncert dziewięciu połączonych orkiestr wojskowych w połączeniu z chórem „Echa krakowskiego" i Chórem Akademickim". Uroczystość zakrojono początkowo na wielką skalę i na *, koncert przeznaczono obydwa dni Zielonych Świąt: 5 i 6 czerwca. Niestety w niedzielę, 5 czerwca nastąpiła tragiczna katastrofa, wybuch amunicji pod Krakowem; wstrząsnęło to umysłami mieszkańców, żyjących pod pręgierzem trwogi, że miastu grożą jeszcze dalsze wybuchy sąsiednich prochowni. Pod wrażeniem nieszczęścia odwołano pierwszy koncert. Następnego dnia minęło niebezpieczeństwo, przerażeni mieszkańcy uspokoili się:,festival mógł się odbyć.

W ramach jednego koncertu pomieszczono z nieznacznemi ograniczeniami program obydwóch wieczorów, a więc program niezmiernie obfity; mimoto słucham? go z najwyższem zainteresowaniem, nikt nie narzekał, że program przeładowany, przeciwnie opuszczano dziedziniec wawelski z żalem, że koncert już skończony: jestto chyba wymowny dowód, jak wysoki musiał być artystyczny poziom wykonania!

Sama estrada przedstawiała imponujący widok: bo oto zajęła ją istna armja wykonawców: 250 muzyków. Były to połączone orkiestry 9 pułków piechoty. W świetle lamp jaśniały olśniewającym blaskiem przepyszne instrumenty mosiężne. Chwila pełna napięcia: oczekiwanie, jaki potężny dźwięk rozlegnie się z tylu instrumentów. Wkońcu jakby wódz staje na czele orkiestry kpt. Bogusław Sidorowicz. Rozbrzmiewają pierwsze akordy „Uroczystej muzyki", kompozycji, na której skupiła się szczególna uwaga słuchaczów, jako na naczelnym punkcie programu, tembardziej interesującej, że dyryguje nią sam kompozytor.

Przepyszny początek dysonansowy utrzymany w formie fanfary; muzyka płynie z majestatyczną siłą, naprawdę uroczysta i pełna wyrazu; całość doskonale skonstruowana, a co najważniejsza świetnie zinstrumentowana: znać rękę fachowca, który opanował wszystkie tajniki brzmienia w orkiestrze wojskowej. „Muzyka uroczysta" Bog. Sidorowicza wzbogaca cennym i trwałym nabytkiem naszą literaturę orkiestralną; nie ulega wątpliwości, że wejdzie ona do stałego repertuaru wszystkich orkiestr wojskowych i stanowić będzie ozdobę ich programów.

Koncert wypadł znakomicie. Program obejmował z wyjątkiem poematu symfonicznega Jana Sibeliusa „Finlandja" wyłącznie kompozycje polskie. Ten jeden fakt zasługuje już na szczególne uznanie dla działalności naszych orkiestr wojskowych, które spełniają doniosłą rolę w procesie umuzykalnienia najszerszych warstw społeczeństwa. Zadanie to spełniają z całą świadomością celu; dowodem tego, że w programie umieszczono same dzieła pierwszorzędnej wartości artystycznej, bo kompozycje Moniuszki, Żeleńskiego, Statkowskiego. Paderewskiego, Nowowiejskiego, Zwierzyńskiego, Walewskiego.

Urozmaiceniem programu były chóry „a capella" i z orkiestrą w obsadzie symfonicznej pod kierunkiem Boi. Wallek-Waiewskiego. Poszczególnemi kompozycjami programu dyrygowali prócz kpt. Sidorowicza kapelmistrzowie: kpt. Rund Karol na czele świetnie zgranych trzech orkiestr 21 dywizji górskiej (100 muzyków), kpt. Marjan

Dorożyński, dyrygujący równie wybitnym zespołem połączonych orkiestr 23 dywizji piechoty i mjr. Juljusz Schreyer, kapelmistrz o ustalonej już sławie, znakomicie kierujący symfoniczną orkiestrą z 120 muzyków.

Wrażenie koncertu naprawdę głębokie; potęgowała je wyjątkowa akustyka dziedzińca wawelskiego, gdzie najlżejsze piano, a nawet pianissimo rozlega się dalekiem echem i brzmi dziwnie miękko i okrągło.

Opuszczało się festival w podziwie, pełnym szacunku dla mozolnej a tak owocnej i pożytecznej pracy naszych przepysznych orkiestr wojskowych i dla ich wybitnych, utalentowanych dyrygentów.

J. R.

Z życia chórów wojskowych.

Na skutek ankiety, zamieszczonej w numerze 7-ym wielce cennego i czcigodnego dwutygodnika „Muzyk Wojskowy" przesyłam następującą odpowiedź :

ad 1. W 23 pp. w Włodzimierzu istnieje chór męski żołnierski złożony przeważnie z podoficerów.

ad 2. Istnieje on od marca 1926 r. Liczy około 20 stałych członków. Chór ten zorganizował i prowadzi kapitan Kopeć Józef. Repertuar śpiewanych pieśni jest nie bardzo bogaty ze względu na brak dobrych śpiewaków i na nieumiejętność czytania przez nich przeważnie nut, co absorbowało wiele pracy między innemi przeszkodami i tamowało rozwój. Chór wyuczył się śpiewać kilka pieśni żołnierskich harmonizacji dyrygenta, kilka pieśni historyczno - żołnierskich, 2 pieśni z akompanjamentem orkiestry Stabuckiego i Stcibalda, kilka pieśni Szopena, Moniuszki, oraz kilkanaście pieśni kościelnych według śpiewnika Siedleckiego, harmonizacji dyrygenta. Chór urządził jeden wieczór pieśni i muzyki polskiej z bogatym, obszernym programem jeszcze w lipcu u. r., dwa wieczory muzykalno-wokalne, jeden koncert pieśni Chopina ku Jego czci w grudniu u. r., nadto występował kilkakrotnie w imprezach urządzanych przez teatr żołnierski, jak wodewilach, jasełkach, operetkach, jednym melodramacie i trzech komedjooperach, nadto brał udział w kilku akademjach i rocznicach narodowych, występował też w chórze zjednoczonym mieszanym z wszystkich chórów miejscowych t. j. z chórem ukraińskim, kościelnym i gimnazjalnym (około 100 członków z towarzyszeniem orkiestry dętej 23 pp.) ku czci Marszałka Piłsudskiego w dniu Jego imienin. Często też występował chór w uroczystościach kościelnych i na nabożeństwach świątecznych.

ad 3. W oddziale niema nikogo, ktoby szczególnie popierał śpiew chóralny i ktoby szczególnie interesował się chórem, owszem, widać brak zupełny zainteresowania się i ogół korpusu uważa chór za niezbyt konieczny i niezbyt celowy twierdząc, że przedewszystkiem na pierwszym miejscu winno być wyszkolenie zawodowe i służba. Jedynym sympatykiem chóru w pułku z oficerów jest mjr. Pecka.

ad 4. Samą przeszkodą i to celową chóru tego, stworzonego niezwykłym wysiłkiem, pracą i energją, brak zainteresowania się, brak zrozumienia doniosłości istnienia takiej placówki i brak poparcia.*)

ad 5. Chór zwalczyć musi przeszkody wyżej już wspomniane, co natrafia na trudności ze względu na niski poziom widocznie kulturalny ogółu i — śmiem powiedzieć — nawet niechęć do egzystencji tegoż chóru. Następną przeszkodą jest też to, że dowódcy pododdziałów nie chcą nawet w godzinach pozasłużbowych zwalniać i przysyłać szeregowych do prób i wcale istnieniem chóru się nie interesują.

ad 6. Okazuje się tylko brak dobrej woli i znalezienia wolnego czasu na próby, oraz brak poparcia ze strony przełożonych, które to braki dałyby się usunąć, gdyby się miało do czynienia z ogółem więcej kulturalniejszym, mniej zarozumialszym i gdyby pułk istniał i był stacjonowany w innym niż. Włodzimierz środowisku.

ad 7. Lekcje odbywają się dorywczo, przeważnie w dnie przedświąteczne i świąteczne, zaś przed występem z ogromnym trudem kilka dni przedtem w godzinach wieczornych od 19-tej do 21-szej w świetlicy pułkowej przy fisharmonjum dyrygenta.

ad 8. Stworzono swego czasu chór mieszany, do którego należeli oficerowie, żony oficerów, podoficerowie i ich żony, oraz szeregowcy. Chór ten jednak długo nie istniał, zaledwo kilka tygodni, bowiem niektóre panie nie chciały należeć do taniego zespołu mieszanego z szeregowych. Chór zaś czysto oficerski liczy za mało śpiewaków i zachodzi jeszcze większa trudność zbierania ich na próby.

Włodzimierz, dnia 5 czerwca 1927 r.

Kopeć Józef, kpt.
kierownik i dyrygent chóru.

*) Lecz nietylko chórem nikt się nie interesuje, ale też nikt nie zwraca uwagi nawet na dobór pieśni unisonowych śpiewanych przez pododdziały w marszu. A pieśni te niektóre urągają nietylko samej estetyce, ale, niestety często, i względom moralnym.

List otwarty
do pp. Kapelmistrzów i orKiestrantów wojsKowych.

Wszyscy, którzy czytujemy „Muzyka", musimy przyznać, że jest to pismo bardzo pożyteczne, że istnienie jego i rozwój jest dla nas nietylko pożądany, ale wprost konieczny . Tymczasem istnieniu temu zagraża poważne niebezpieczeństwo, gdyż ogromna większość muzyków wojskowych pisma tego nie chce popierać. Zmusić nikogo nie można — przekonać się nie dają — czyż więc mamy dopuścić do tego, by to, tak pożyteczne i jedyne w swoim rodzaju pismo miało zaniknąć? Ja osobiście uważam, że gdybyśmy do tego dopuścili, to nietylko że wyrządzilibyśmy sobie krzywdę niepowetowaną, lecz ponadto zaznaczylibyśmy bardzo wymownie nasze niedołęstwo i ubóstwo duchowe. Nie zamierzam tutaj przekonywać tych, którzy,

czy to z tępoty umysłu, czy z umysłowego lenistwa, czy wreszcie z błędnie rozumianej „oszczędności „Muzyka" nie prenumerują i nie czytują, gdyż po pierwsze szkoda narazie rzucania grochu o ścianę, a po drugie już to robiłem poprzednio, a i nie ja jeden tylko.

Obecnie więc zwracam się tylko do tych, którzy pismo to prenumerują, czytują, zdają sobie sprawę z jego użyteczności, i są za tem, by nie dopuścić do jego zaniku, słowem do jego przyjaciół. Otóż więc, ażeby zapewnić istnienie „Muzyka" trzeba, albo żeby conajmniej 50 proc. muzyków wojskowych pismo to prenumerowało, co, jak widzimy, jest obecnie mrzonką niepodobną do ziszczenia, albo zdobyć się na zasiłek pieniężny, co jest rzeczą nierównie łatwiejszą. Pozwalam sobie przeto podać pp. następujący projekt: Niech każda orkiestra wojskowa da na rzecz „Muzyka" jeden koncert, jak to zrobiliśmy na fundusz pomnika Chopina; te orkiestry, które grają stale, niech na ten cel poświęcą jeden dzień, te zaś, co znajdują się w zdrojowiskach i kurortach, niech wyjednają u zarządów tych zakładów po jednym benefisie.

„Ziarnko do ziarnka — zbierze się miarka", powiada nasze przysłowie, i rzeczywiście, w ten sposób moglibyśmy dać „Muzykowi" środki do przetrzymania kryzysu, reszty dokonać może wpływ kolegów jednych na drugich. Wniosek ten stawiam pod głosowanie, a to w ten sposób, że proponuję, ażeby każdy z pp. kapelmistrzów (względnie każda orkiestra) zaraz po przeczytaniu tego listu zadeklarowała redakcji „Muzyka", czy zamierza przychylić się do tego wniosku, czy też nie, lub może podać inny, łatwiejszy, lub skuteczniejszy sposób. Suma tych deklaracji stanowiłaby dla redakcji niejako kapitał moralny, opierając się na którym byłaby ona w stanie przetrzymać do czasu, gdy już i realny fundusz zacznie się skraplać. Te zaś orkiestry, które nie odezwą się wcale, temsamem wystawią sobie wymowne świadectwo poziomu etyki koleżeńskiej, umysłu i uświadomienia zawodowego.

Na zapoczątkowanie oznajmiam, że orkiestra 15 pp. koncert taki zadeklarowała.

J. K.

KalendarzyK muzyczny

Lipiec
1—17.

Dnia 1 lipca 1786 r. w Berlinie zmarł Wilhelm Friedemann Bach, syn sławnego Jana Sebastjana. Owocem jego pełnego przygód życia jest znaczna liczba komposycyj drukiem nie wydanych. Niektóre jego kompozycje (koncerty, sonaty, fantazje, jedną suitę) wydał H. Riemann.

Dnia 2 lipca 1714 r. w Erasbach urodził się Krzysztof Wilibald Gluck. O życiu i dziełach jego napiszemy osobny artykuł.

Dnia 3 lipca 1854 r. w Hukwaldy urodził się Leos Janacek, kompozytor morawski. Napisał opery: Sarka, Początek romansu, Jenufa, „Osud" utwory na chór i orkiestrę.

Dnia 4 lipca 1891 r. we Lwowie urodził się dr. Adam Sołtys, polski kompozytor, profesor lwowskiego konserwatorjum. Napisał dotychczas 2-symfonje D-dur i d-moll, uwertury, sonatę skrzypcową i fortepjanową, warjacje, ronda na fortepjan, pieśni. Redakcja „Muzyka Wojskowego" zasyła tą drogą JWP. Prof. Dr. Adamowi Sołtysowi najszczersze życzenia długich lat dla dobra rodzimej polskiej sztuki i pracującej nad muzyką młodzieży.

Dnia 5 lipca 1880 r. w Michlu koło Pragi czeskiej urodził się Jan Kubelik, słynny skrzypek czeski.

Tegoż dnia 1881 r. w Warszawie urodziła się Wanda Landowska, wybitna koncertantka na „clavicembalo". Komponuje pieśni na jeden głos i chóralne, utwory orkiestrowe i fortepjanowe napisała: „Bach i jego wykonawcy" i po francusku „La musique ancienne".

Dnia 6 lipca 1837 r. w Grotkowicach urodził się kompozytor polski Władysław Żeleński, świetny teoretyk. Pozostawił opery: Konrad Wallenrod, Goplana, Janek, Stara Baśń, prócz tego pieśni, chóry, utwory orkiestralne, fortepjanowe, kameralne. Zm. 1921 r.

Tegoż dnia 1865 r. we Wiedniu urodził się Emil Jaques-Dalcroze, twórca metody „gimnastyka rytmiczna". O znaczeniu jego metody napiszemy osobny artykuł.

Dnia 7 lipca 1860 r. w Kalischt (w Czechosłowacji) urodził się Gustaw Mahler, kapelmistrz i kompozytor. Napisał 9 symfonij, pieśni solowe i chóralne, opery. Zmarł 1911 r.

Tegoż dnia 1882 r. we Lwowie urodził się dr. Zdzisław Jachimecki, polfeki muzykolog, prof. uniwersytetu Jagiellońskiego. Napisał dzieła o Mozarcie. o polskiej muzyce, o wpływach muzyki włoskiej na polską, „Ryszard Wagner", historję muzyki polskiej, o muzyce na dworze króla Władysława Jagiełły, prócz tego pisze pieśni, utwory orkiestralne itd.

Dnia 10 lipca 1835 r. w Lublinie urodził się polski skrzypek, Henryk Wieniawski. Jego najbardziej znane kompozycje są: 2 koncerty skrzypcowe fis-moll op. 14 i d-moll op. 22, słynna „Legenda" op. 17, „Polonez" op. 3, „Kujawiak", Mazurki op. 3, 12, 19, fantazja na motywach „Fausta" Gunoda.

Tegoż dnia 1919 r. w Lipsku zmarł niemiecki uczony, Hugo Riemann. Pę.zostawił po sobie ogromną wprost ilość dzieł teoretycznych, naukowych itd. O działalności jego napiszemy też osobny artykuł.

Dnia 15 lipca 1857 r. we Wiedniu zmarł Karol Czerny, słynny pedagog-pianista. Dzieła jego dotychczas są podstawą nauki gry na fortepjanie.

Kronika muzyczna

Zgon autora sławnej „Madelon".

W miejscowości La Frette we Francji zmarł w tych dniach znany szansonista paryski, Piotr Paweł Marsales, znany powszechnie pod nazwą „Polin". Jeszcze przed wojną występował on w roz-

maitych café-concertach, śpiewając swoje piosenki, z pośród których niejedna, jak np. „Mała Tonkinoise" obiegła nietylko w tryumfie cała Francję, lecz przedostała się i zagranicę, a przez pewien czas popularną była i w Polsce. W czasie wojny „Polin" stworzył piosenkę „Madelon", która przebojem zdobyła tak niesłychaną popularność, iż śpiewali ją wszyscy francuscy żołnierze, idący w bój, a za nimi cały naród. Pieśń ta była przez pewien czas obok „Marsyljanki" niejako drugim hymnem narodowym francuskim. Po wojnie „Polin" występował jeszcze przez krótki czas w rozmaitych music-hallach paryskich, ostatnio zlikwidował swą karjerę szansonisty i usunął się w zacisze domowe.

Bardzo ważne! Przeczytaj!

Z doświadczenia wiemy, że pod wpływem słoty, deszczu itd. książeczki marszowe ulegają szybkiemu zniszczeniu, nuty pisane zwykłym atramentem rozlewają się i z czasem stają się nieczytelne. Chcąc w tym kierunku orkiestrom dopomódz, redakcja „Muzyka Wojskowego" dostarcza specjalny

atrament nutowy.

Najważniejsze zalety jego są:

1) łatwo spływa z pióra,
2) jest intensywnie czarny,
3) **po wyschnięciu nie rozpływa się pod wpływem deszczu** — (to stanowi jego najważniejszą zaletę).

Piszcie nuty tylko atramentem nutowym!

Cena za flaszkę jednolitrową wraz z opakowaniem i przesyłką: **zł 5.50.**

Dla ułatwienia dostawy prosimy zamawiać atrament we flaszkach litrowych. Zamówienia prosimy kierować do redakcji na kartkach pocztowych do dnia 1 sierpnia 1927.

Dostawa nastąpi w dniach 5—20 sierpnia br. w miarę napływania zgłoszeń. Pozwalamy sobie zwrócić uwagę, że najkorzystniej jest zamówić **zaraz** i większą ilość ze względu na mniejszy koszt transportu.

— — —

Redakcja „Muzyka Wojskowego" nawiązała kontakt z pierwszorzędnemi fabrykami instrumentów muzycznych. Za gatunek, strój itd. przyjmują firmy całą odpowiedzialność. Szczegółowe oferty na żądanie zostaną natychmiast przedłożone.

Warunki spłaty bardzo dogodne. Gwarancje jednak muszą być wystawione przez WPanów Dowódców Pułków.

Chcąc nabyć naprawdę pełnowartościowe instrumenty, chcąc być zadowolonym z orkiestry pod każdym względem należy kupować w firmie przez nas poleconej.

Prosimy zażądać szczegółowej oferty.

Oferty dotyczą tak instrumentów dętych, drewnianych i blaszanych, jakoteż instrumentów smyczkowych i przyborów wszelkiego rodzaju.

Mając na uwadze, że orkiestrom naszym dla mniejszych zespołów są potrzebne pianina i harmonje (fisharmonje), redakcja „Muzyka Wojskowego" wskaże zainteresowanym źródła nabycia dobrych, trwałych instrumentów tego rodzaju.

PP. Kapelmistrze, czy to dla własnego użytku, czy też dla swoich orkiestr mogą nabyć pianina i harmonje na raty do 18 miesięcy. Dla prenumeratorów „Muzyka Wojskowego" szczególne ułatwienia.

Prosimy zażądać ofert! Prosimy z łatwo zrozumiałych względów o szybką decyzję.

Dostawa natychmiastowa po wpłaceniu umówionej zaliczki. — Korzystajcie ze sposobności! W domu każdego p. kapelmistrza, każdego orkiestranta, w każdem kasynie oficerskiem powinno znajdować się dobre pianino lub harmonjum. —

Ceny więcej niż przystępne. Odbiór na raty nie wpływa na wysokość ceny. —

Do P. T. Prenumeratorów!

Prosimy usilnie wszystkich P. T. Prenumeratorów najdalej do dnia 5 lipca 1927 wpłacić na nasz rachunek P. K. O. Poznań 208081 prenumeratę za trzeci kwartał b r. Coraz smutniejsze doświadczenia zmuszają nas do wstrzymania wysyłki „Muzyka Wojskowego" tym P. T. Prenumeratorom. którzy zalegają z opłatą za ubiegły kwartał. Prosimy więc wszelkie zaległości nadesłać nam za pośrednictwem P. K. O. Poznań 208081 równocześnie z prenumeratą na trzeci kwartał do dnia 5 lipca 1927 najdalej. Blankiety P. K. O. załączamy.

Administracja Muzyka Wojskowego.

Odpowiedzi Redakcji

P. Ciach Kazimierz, plut. 45 pp. Nr. **10** wysłano Panu w swoim czasie. Nr. **11** wysłaliśmy równocześnie z numerem 12.

Ork. 8 pp. Leg. Prenumerata według załączonego spisu wpisana. Nr. dodatkowy wobec niepełnej liczby **20** — cofnięty.

P. Michał Toepfer, Karlsbad. Serdecznie za przysłane artykuły dziękuję i proszę o dalszą współpracę. Materjał zostanie zużytkowany w najbliższych n-rach.

P. Lewkus Marek, st. **sierż. 84 pp.** N-ry naszego czasopisma za czerwiec wysłaliśmy — prosimy o jednanie nam nowych przyjaciół.

P. Dęga, plut. 28 pp. Adres zmieniony według listu WPana. N-ry „Muzvka Wojsk." za czerwiec wysłaliśmy do p. Otwinowskiego. Za jednanie nam przyjaciół dziękujemy i prosimy o dalszą życzliwość.

P. Wiaż Bronisław, kapr. 9 D. A. K. Byliśmy przekonani, że coś WPanu przeszkodziło prenumeratę uregulować i dlatego wysyłaliśmy pismo jak zwykle. Zresztą jest Pan zarówno jak i wszystkie orkiestry tej miejscowości naszym stałym przyjacielem. Pozdrowienia dla całej orkiestry.

P. Janiszewski, kapitan-kplm. 32 pp. Ogłoszenie umieszczamy w dzisiejszym n-rze, rachunek i blankiet P. K. O. wysłany.

P. Ignacy Wolfsthal, Szczawnica, orkiestra zdrojowa. Dla wymienionych na kartce Panów będziemy stosownie do życzenia na adres WPana wysyłali.

P. Neubruch, sierż. 1 psp. Żądanego n-ru „Muzyka Wojsk." nie posiadamy. Dawno wyczerpany.

P. Firek, por.-kplm. 2 psp. Obszerna odpowiedź listownie. Tematy z harmonji mogą nadsyłać tylko z drugiem zadaniem, bo świadectwa za I-sze zadanie już wysłane.

P. kpt. Kosecki, kplm. 15 pp. Za poparcie najserdeczniej dziękuję, proszę o fotografię swoją i orkiestry do nowego „Informatora".

P. Pstrąg, 15 p. a. p. Wysyłamy egz. stosownie do życzenia, dziękujemy za powiadomienie nas wczas.

P. Reutl, plut. 50 pp. Sz. Pan ma wpłaconą prenumeratę do końca września br. Przysłane pieniądze przez p. Paronia wpisaliśmy na poczet prenumeraty za kwiecień i maj, bo zalegał za ten czas. Prosimy o wiadomość, czy dla p. P. mamy w dalszym ciągu wysyłać. N-ry za maj i poprzednie miesiące zupełnie wyczerpane — posłać nie możemy. Żądanych podręczników wogóle niema.

P. Walter, por.-kplm. 10 pp. Żądane egz. wysyłamy równocześnie. Proszę o fotografję.

P. Byłów Włodz., nauczyciel, Podhajce. Witamy nowego prenumeratora. N-rów początkowych z powodu zupełnego wyczerpania niestety dostarczyć nie możemy. Za miłe słowa serdeczne dzięki.

P. Rajgrocki, Parczew. Za słowa uznania i życzliwość serdeczne dzięki. Prenumeratorem „Muzyka" może być każdy bez względu na to, czy cywilny, czy wojskowy. N-ry za czerwiec wysyłam równocześnie i proszę o dalsze jednanie nam przyjaciół.

P. Jacorzyński, ork. 48 pp. Jeszcze parę dni cierpliwości a otrzyma Sz. Pan zadanie poprawione wraz ze świadectwem. Zwłoka nie z naszej winy.

P. kpt. Wiltos, kplm. 77 pp. Za jednanie nam przyjaciół serdecznie dziękuję. Zamówienie wysłano według życzenia. Zasyłam pozdrowienia.

P. Zieliński Michał, Iwonicz, orkiestra zdrojowa. Próbki zdradzają iskrę talentu — proszę usilnie nad sobą pracować — może niedługo małe fragmenty pójdą do druku — ale forma musi być bez zarzutu. Proszę w liście przysłać dokładne dane co do siebie (życiorys), a podam wskazówki. Na odpowiedź znaczek.

P. Kozub Ludwik, plut. 5 psp. Za jednanie nam przyjaciół dziękujemy. Wiedza muzyczna według wytyczonego planu prowadzona będzie nadal.

Czasopisma muzyczne

„Przegląd Muzyczny". Treść nr. 6: Dr. Mar ja Szczepańska (Lwów): Do historji polskiej pieśni w XV wieku; J. N: Na temat życia wewnętrznego towarzystw śpiewaczych; Wł. Burkath (Warszawa): Z badań nad budową, muzyczną pieśni litewskiej; Kronika muzyczna; Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych: Zawody chórów okręgu I, okręgu III. w Gnieźnie, okręgu VII. w Ostrzeszowie, okręgu XIII, w Zbąszyniu; Dwudziestopięciolecie Koła Śpiewaczego w Żabikowie; Pisma.

Czytajcie MuzyKa WojsKowego!

UWAGA!

Aby dać możność wszystkim do opracowania zadania drugiego, w dzisiejszym numerze ogłaszamy tylko powtórkę zasad.

Dalszy ciąg „Wiedzy Muzycznej" „harmonja", „transpozycja" i „historja muzyki" rozpoczniemy w Nr. 14".

Prosimy o punktualne dotrzymanie terminu nadsyłania zadania z harmonji.

Świadectwa zostały wysłane do pp. kapelmistrzów dnia 25. VI. 1927.

Prosimy nie zapomnieć dołączyć do zadań dokładne daty urodzenia i pułku.

trzy razy kreślona | dwa razy kreślona | raz kreślona | kontra | subkontra

też masz wyuczyć się dokładnie. przepisując ją sobie kilkakrotnie naprzód całą tak jak tu umieszczona a następnie wypisując z niej tylko nuty wpisując za każdym razem inny klucz na początku. Pracy tej poświęć wiele czasu.

Poznanemi dotychczas środkami zapiszesz i nazwiesz już bardzo wiele tonów, ale przecież jeszcze nie wszystkie. Przypatrz się rysunkowi (obok), przedstawiającemu klawiaturę fortepianową.

Widzisz na niej białe i czarne klawisze. Widzisz dalej, że klawisze białe nie wszędzie są przegrodzone czarnemi. Co to ma znaczyć dowiesz się w następnej lekcji.

Dziś masz za zadanie wyuczyć się rozpoznawać klawisz „c" i umieć pokazać gdzie leży C z oktawy wielkiej, c z oktawy małej, c^1, c^2, c^3, c^4.

Przerysuj sobie klawiaturę na dużym arkuszu papieru i wpisz gdzie leży c i do jakiej oktawy ono należy.

Subkontra: C D E F G A H | Kontra: C D E F G A H | Wielka: C D E F G A H | 8-va

c d e f g a h — mała | c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 h^1 — raz kreślona | c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2 h^2 — dwa razy kreślona

8-va

c^3 d^3 e^3 f^3 g^3 a^3 h^3 — trzy razy kreślona | c^4 d^4 e^4 f^4 g^4 a^4 h^4 — cztery razy kreślona

Repetycja druga.

1. Jakich środków używamy, aby zanotować możliwie największą ilość tonów?

2. Napisz na papierze nutowym znane ci klucze (7) i nazwij je.

3. Napisz bez namysłu kilkanaście różnych nut na linjach, polach, nad linjami, pod linjami — potem odczytuj je wyobrażając sobie, że na początku jest jeden z 7 kluczy. Zaczynaj od wiolinowego, potem weź sopranowy, następnie mezzosopranowy, następnie altowy, następnie tenorowy, następnie barytonowy, a w końcu basowy.

4. Napisz 7 kluczy w porządku: wiolinowy, sopranowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy,

Wolne posady

Potrzebni do **orkiestry 21 W. pp-** w Warszawie na etat podoficerów zawodowych:
1 Flecista (na Bohm syst.)
1 Es Klarnecista
1 B Klarnecista (solista)
1 Tenorzysta (solista)
1 Barytonista (solista)
1 Perkusysta (Jazband)
1 I Skrzypek (solista)
1 B Basista.
1 trębacza na etat podof. zawód, celem uczenia sygnalistów. Trębacz może grać też na innym- instrumencie.

Pożądane instrumenty smyczkowe.

(Dla" żonatych podof. parę mieszkań zapewnionych).

Zgłoszenia listowne (ew. osobiste) kierować do pana kapitana Al. Szwarca 21 Warsz. pp. Warszawa-Cytadela.

Do **32 pp.** w Modlinie potrzebni orkiestranci soliści: **flecista, klarnecista, kornecista, barytonista i tubista;** pierwszeństwo mają grający na instrumentach smyczkowych.

Do **orkiestry reprezentacyjnej 36 pp. w Wasrszawie** poszukiwani natychmiast na etat zawodowych lub nadterminowych:
1 solista B klarnecista — etat do st. sierżanta
1 waltornista F—Es — etat do plutonowego
1 puzonista na cugowy bas z kwart wentylem, obowiązkowa gra także na puzonie wentylowym — etat do sierżanta
1 B kornecista na 2-gi kornet — etat kaprala
1 B klarnecista na 3-ci klarnet — „ „

Możliwość uczęszczania do konserwatorjum, wysokie grafikacje za grę pozasłużbową. Reflektuję wyłącznie na doskonałych muzyków.

Kandydaci nadeślą życiorys, z niepoświadczonymi odpisami ewent. dokumentów do kapelmistrza 36 pp., kpt. Śledzińskiego, Warszawa-Praga, ul. 11 listopada, lub zgłoszą się osobiście. Podania nieuwzględnione pozostaną bez odpowiedzi.

W **43 pp. w Dubnie** są natychmiast do objęcia posady podoficerów zawodowych:
2 I-szych skrzypków
1 wiolonczelistę
1 perkusitę (jazzband).

Reflektujący powinni grać na dętych instrumentach]

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza pułku por. Anatola Więckowskiego.

barytonowy, basowy, przy każdym z nich napisz nutę na trzeciej linji. Nazwij ją teraz! Rób te ćwiczenia kilkadziesiąt razy, wpisując przy kluczach coraz to inną nutę na linjach, na polach, pod linjami nad linjami.

5. Znaną ci dobrze pieśń którą masz w swojej książeczce marszowej n. p. „Boże coś Polskę" przepisz czyli przetransponuj do sześciu innych kluczy, uważaj przy tem, aby po dokonanej transpozycji wypadły tony tej samej oktawy w której pieśń jest napisana. To znaczy, o ile pieśń jest w oktawie n. p. raz kreślonej w kluczu wiolinowym, aby w tej samej oktawie była i w kluczu basowym, sopranowym, mezzosopranowym, altowym, tenorowym i barytonowym.

WsKazówKi.

Do repetycji drugiej kup sobie zeszyt nutowy. Wpisuj zadania, oznaczając je numerami, odpowiadającymi pytaniom, pisz atramentem lub ołówkiem atramentowym. Po dokonanej transpozycji pieśni z zadania piątego zagraj ją na swoim instrumencie w tym kluczu, w jakim napisałeś. Graj tę pieśń na swoim instrumencie we wszystkich kluczach. Co zauważysz? Spostrzeżenie swoje zapisz sobie w swoim zeszycie.

PowtórKa leKcji drugiej.

Pytanie. Co nazywamy nutami? Odpowiedź. Nutami nazywamy znaki służące do zapisywania tonów. P. Gdzie piszemy nuty? O. Na pięcio linji. P. Ile jest linijek nutowych? O. Pięć. P. Jak się liczą linje nutowe? O. Z dołu do górv P. Co znajduje się między linjami? O. Pola". P Ile jest pól? O. Są cztery pola. P. Jak się liczą pola? O. Tak jak linje — z dołu do góry. P. Ileż więc tonów możemy zapisać na linjach i polach? O. Dziewięć. P. Jakich środków używamy, aby zapisać większą ilość tonów? O. Używamy linji pomocniczych, znaku „oktawa" i kluczy. P. Ilu linijek pomocniczych używamy w praktyce? O. Używamy trzy do cztery linijki pomocnicze dodane u dołu lub u góry systemu linjowego. P. Dlaczego nie używamy większej ilości linijek pomocniczych? O. Aby nie utrudniać szybkiego czytania nut. P. Co oznacza znak „oktawa" ? O. Znak ten transponuje czyli przenosi nutę pod którą lub nad którą on stoi o oktawę niżej względnie wyżej. P. Czy znakiem tym można objąć szereg nut? O. Tak, jednak dodajemy do znaku „oktawa" linję falistą, która dokładnie określa, które nuty mają być transponowane. P. Poczem poznasz, że zakreślone nuty mają być transponowane o oktawę w górę? O. Znak oktawa stoi wtedy nad nutami. P. Poczem poznajesz, że zakreślone nuty mają być transponowane o oktawę w dół? O. Znak „oktawa" stoi wtedy pod nutami. P. Którem słówkiem oznacza się, że znak „oktawa przestaje działać? O. Słówkiem „loco". P. Ile kluczy znasz? O. Siedm: klucz wiolinowy, basowy, sopranowy, mezzosopranowy, altowy, tenorowy i klucz barytonowy. P. Które z tych kluczy są dzisiaj w powszechnem użyciu? O. Klucz wiolinowy czyli klucz „g" i klucz basowy Czyli klucz „f". P. Jak nazywają się inne klucze? O. Klucz barytonowy nazywa się podobnie jak basowy — klucz „f" — cztery pozostałe klucze są kluczami „c". P. Wyjaśnij nazwę kluczy „G, F, C". O. Klucz „g" powstał z litery g, klucz „f" z litery f, taksamo klucz „c" powstał z litery c (gotyckie #). P- Gdzie leży klucz „g" czyli klucz wiolinowy? O. Na drugiej linji, nuta przy nim napisana nazywa się też „g". P. Gdzie leży klucz „f" basowy? O. Na czwartej linji, nuta przy nim napisana nazywa się też „f". P. Gdzie leży klucz „f"

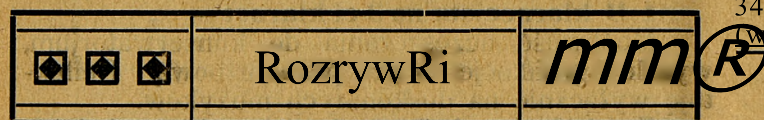
W 75 pp. w **Królewskiej Hucie** potrzebni na etat podof. zawodowych:

4 skrzypków

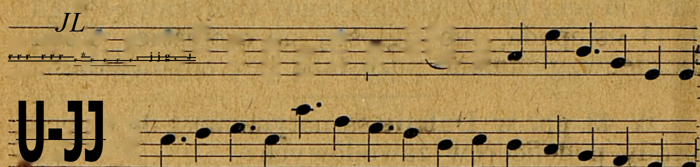
1 czelista.

Pożądane instrumenta dęte: waltornia, tenor, kornet, klarnet B, bas Es.

Zgłoszenia do kaplm. porucznika Emila Dawidowicza, Królewska Huta.



ZarciK nutowy.



Określić dany urywek melodji, dopisać klucz, oznaczenie przykluczowe tonacji i taktu, przypadkowe znaki alteracji, powiązać, dopisać łuki i. kreski taktowe.

Krzyżówka.

1ı1 | 2|a|3 1 4 1 5 1 6 | | B|7 | 8
I ! ■ | I 9 |B|10| | | B | i 1 | B|
1 12 1 13 | I i 1al | B | 141 | | 15 |
|B | 16 | 1 | B|B | ffl B|17| I | B
1 18 a | IB | 191 | | 2°|B| | a | 21
12 23 B|B | |B| | B | |B|B|24 | |
[*25 | I I | 1 1 | | I | I I I
126 | lalfll ! ■ ! | ■ | ? | a | B1271 |
I ! ■ | 281 «||291 | | | la | 30 lat 1
|B|31 | 1321 Bi | a | a | B133 | 1 lal
134 | 1 1 |B| | B | 35| | | 1361
1 | Bi!37 | [a|38 | | | Bi 1 | B |
139 | I [Bj | 40 | | | | Bj 41 | |

Znaczenie wyrazów:

Poziomo: 1 dźwięk, 3 opera, 7 nuta, 10 dwa w jęz. obcym, 11 spółgłoska (tonetyćznie), 12 potrawa, 14 jeleń, 16 kwiaty, 17 dźwięk, 19 pismo urzędowe, 22 rzeka w Rosji, 24 spółgłoska (tonet.), 25 tytuł, 26 wykrzynik, 27 spółgłoska (tonet. wstecz), 29 inaczej jestem obowiązany, 31 drzewa zbiorowo, 33 instrument, 34 ozdoba pałacu, 35 straż, 37 nuta, 33 imię żeńskie, 39 niewiasty (2 przyp.), 40 ozdobniki, 41 imię bohaterki jednej z powieści Kraszewskiego.

Pionowo: 1 twierdzenie, 2 zaimek, 4 inaczej ofiaruje (wstecz), 5 tytuł, 6 przyimek, 7 instrument, 8 przyprawa, 9 oznaka smutku i radości, 11 zwierzę, 13 wykrzyknik (wstecz), 18 mię męskie, '19 inaczej żadną osobą, 20 inaczej: nic ci do tego, 21 wehikół, 23 obuwie, 24 imię żeńskie, 28 zwierzę, 30 przedmiot do gry, 31 nuta, 32 człowiek pewnej narodowości niemieckiej, 33 zabawa, 34 inaczej: również, 36 gatunek papugi, 38 spółgł. (wstecz).

Sprostowanie.

Artykuł o Lipińskim jest pióra JWPani Henryki Flattówny — przez omyłkę wydrukowano „Henryk Flatto“. Omyłkę tę prostujemy a WSzanowną autorkę za nią przepraszamy.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).